

Jean-François Augoyard
Universidad de Grenoble

Introducción

El lazo social ¿es independiente de los canales sensoriales por medio de los cuales una colectividad percibe y actúa?

Basta examinar de cerca los modos de acceso a lo real que utiliza nuestra investigación sobre los hechos sociales para descubrir que **los objetos de estudio se nos ofrecen como materia visible**. Ya sea en el trabajo de campo, en los protocolos de encuesta, o incluso en las formas de conceptualización,¹ nuestra sociología, nuestra psico-sociología, ocupan la mayor parte de su tiempo mirando.² La etnología es la única disciplina en vincularse a otros canales sensoriales: sonidos, olores. Sin embargo, parece que lo audible, lo olfativo, lo táctil, entran en relación de equivalencia para hablarnos del hecho humano o del hecho social. Puede uno entonces preguntarse ¿la utilización instrumental y sistemática de otros canales sensoriales nos mostraría lo mismo sobre el estado y el acontecer del hombre social?

Vale la pena al menos plantear la cuestión. Ello implica algunos cambios epistemológicos importantes. Para tratarlo adecuadamente sería necesario reintroducir en la metodología de las ciencias sociales nada menos que la dimensión estética, entendida en su sentido original. **La sensación, la percepción de las formas —y no sólo del arte— no serían simples "objetos" de la sociología o de la antropología social;³ sino que serían también estudiados como modalidades inmanentes al lazo social. Tomemos como ejemplo la modalidad sonora. Examinaremos a través de ella el concepto de identidad y el concepto de lugar, la localización.**

* Traducción del francés al español de José Luis Carles.

1. La hipótesis de un inmanentismo sensorial del pensamiento está claramente contrastada por nuestras observaciones. Al menos, se reconocerá que el lenguaje sabio occidental debe mucho a la metáfora visual.
2. Existen sociólogos *del olfato*, *de la postura* y *de la kinesiología*, *de la escucha musical*, etcétera. Pero nosotros hablamos aquí de la instrumentación, no de los objetos.
3. Es el proyecto de la sociología *del arte* y de la sociología de las formas simbólicas.

IDENTIDAD CULTURAL, SONIDO Y LUGAR

No es fácil definir la identidad en términos sonoros. Retomando una noción creada por Didier Anzieu para definir la identidad individual, Edith Lecourt muestra cómo la noción de envolvente del yo encuentra un lugar bien específico a través de la modalidad sonora. Ella prefiere además el concepto de "identidad sonora individual" es decir: "la delimitación subjetiva de los fenómenos sonoros que pertenecen de por sí a un individuo y a través de los cuales se reconoce".

En sí mismo, el proceso de delimitación presenta algunas particularidades. Es necesario en primer lugar señalar que la identidad sonora es instrumentada por los fenómenos sonoros internos y externos. "El intervalo sonoro del yo" se constituye en efecto a partir de una serie de distinciones audibles que oponen de manera dinámica el interior al exterior, lo subjetivo a lo objetivo, lo próximo a lo lejano, teniendo cada uno de los términos necesidad del otro para definir su propia existencia al estar encarnado en una materia sonora variable y cambiante por naturaleza. En definitiva, este intervalo sonoro del yo se parece más a una no-delimitación que a un límite.

Cabe desatacar una segunda característica que tiende, por otro lado, a reforzar esta hipótesis. En la constitución de la identidad sonora individual, el eco ocupa un lugar capital. Esta relación de uno a otro entendida como diferencia muestra cómo a través de la experiencia sonora del niño, la individuación se constituye más como una tensión, como una dialéctica entre lo externo y lo interno, el yo y el otro, que como una frontera o incluso un "envolvente".⁴

La cuestión del sonido de un lugar es bastante delicada. La historia de la mirada en Occidente es bastante culpable de nuestra incapacidad para percibir y representar fácilmente un espacio sonoro. Ello se da en la actitud *acusmática* (escuchar sin ver) presente en las civilizaciones arcaicas o antiguas –Pitágoras la adoptaba como una de las fases de aprendizaje de los iniciados– siendo también evidente en los ecosistemas con poca visibilidad, como la selva ecuatorial. Siguiendo el itinerario del redescubrimiento del sonido del lugar, en nuestro caso el sonido urbano, trataremos de evocar diversos métodos de aproximación a las culturas y las identidades sonoras.

Cuando en el lugar predomina el sonido, entran en funcionamiento *cuatro procesos destacables* que debemos exponer según el orden de una progresión

4. Otros desarrollos sobre dicha instrumentación sonora del intervalo entre el yo y el mundo han sido desarrollados sobre el caso de la percepción del espacio urbano; cf. Balay y Chelkoff 1987. Pueden leerse también con sumo interés las sutiles reflexiones de Manuel Perianez (1982) sobre lo que él llama: *Testología del paisaje sonoro interno*.

didáctica y de una distinción teórica de características que la realidad, evidentemente, no por fuerza respeta.

PRIMERA FIGURA: LA INVASIÓN DEL LUGAR POR EL SONIDO

¿Qué resulta de un lugar cuando es percibido por el oído? Por muy desarrollados que estén los conocimientos en psicoacústica *in vitro*, se sabe todavía muy poco sobre la audición y las conductas sonoras de los sitios concretos. En el estado actual de conocimiento, se puede al menos indicar las características destacables del espacio sonoro percibido, incluso aquellas que se hacen conscientes en algunas situaciones. Así, esto ocurre cuando un lugar, percibido hasta entonces por los otros sentidos, se encuentra invadido por sonidos que no pueden pasar inadvertidos: paso cercano de un avión, truenos, alarmas y sirenas, música pública estruendosa que surge de golpe.⁵ Esta invasión del lugar por el sonido es una de las figuras fundamentales de las relaciones entre lo espacial y lo sonoro.

Discretización. Diversas características muestran cómo el espacio sonoro es un espacio discreto (en el sentido latino de *discretum*). La primera característica es la *discontigüidad*; el espacio sonoro no implica necesariamente ni la contigüidad, ni la homogeneidad. Para Abraham Moles:⁶ "La percepción sonora de una calle se dibujaría como un pasillo perforado por ventanas". En cualquier caso, existe una fuerte discontinuidad entre las fuentes sonoras físicamente eficaces y una redistribución de las formas del lugar que raramente se corresponden, con lo que la organización visual nos hace ver. Tal proceso está condicionado por un borrado —el olvido afecta aquí a los sonidos— del que hemos tratado de mostrar su extrema importancia en la organización de las retóricas cotidianas.⁷ El mapa cognitivo sonoro de una ciudad tal como se la representa un habitante urbano, se dibujaría como un conjunto de islas, de elementos discretos, sin relación de jerarquía tópica, ni puntos de referencia según las coordenadas cartesianas. Es un *aquí y allí* organizado según una lógica cualitativa: se reagrupan y aproximan los lugares según su calidad sonora: territorio de lugares ruidosos, territorio de lugares tranquilos. Aunque las *representaciones* individuales y colectivas tienden a visualizar la audición de las zonas y lugares urbanos, así por ejemplo: haciendo equivalente el ruido de los coches y los grandes bulevares, estos mismos lugares

5. Este efecto sonoro tan urbano ha sido utilizado diversas veces de forma magnífica por aquel músico precursor del "paisaje sonoro" que fue Charles Ives, en particular el final de la Segunda Sinfonía.

6. Esta recuperación del tema de la ideoesцена de Barker salpica los trabajos recientes de Moles (en particular 1980).

7. Cf. J.F. Augoyard (1979).

pueden ser vividos sobre el modo de la separación, de la discontinuidad más radical; es por ejemplo la imposibilidad psicológica de juntar los dos bordes de la calzada, la huida irreprimible del lugar ruidoso.

Otra característica de la *discreción* del espacio sonoro es la *disyunción siempre posible entre lo escuchado y lo identificado*. El habitante percibe al mismo tiempo el sonido de esta campana que reconoce provenir de tal calle, y el zumbido de fondo, el continuo sonoro que no puede haber identificado ni localizado claramente. Se confunde un régimen de planos sonoros, de un por todas partes-por ninguna parte que define el muy interesante efecto de ubicuidad. Estas extrapolaciones, estas coalecencias no parecen asombrosas más que desde el punto de vista de la visión. Las propias leyes de la propagación sonora en medio construido imponen, según las fuentes y las configuraciones, sea una audición del aquí y el allá discretos, diseminados o al contrario, la superposición de sonidos extraños los unos a los otros, ya sea incluso, para los paseantes urbanos una red de itinerarios sonoros: el camino de los pájaros, caminos de los oficios, caminos del agua.⁸ Puntos discretos, líneas de paso, masas confusas, los territorios sonoros de la ciudad son todo menos superficies claramente circunscritas y diferenciadas según el orden de la contigüidad y de la disyunción exclusiva.

Metabolización. El espacio sonoro es por esencia un espacio metabólico. La figura de la metábola designa un proceso en el que los elementos de un conjunto entran en relación de permutaciones y combinaciones jerarquizadas sin que ninguna configuración sea duradera. Los elementos de un paisaje sonoro tienen así la capacidad de emerger como figuras y de perderse después como fondo. Así es la percepción, cambiante a lo largo de los días, de una música conocida. Así es la encantadora confusión sonora de un mercado. A un nivel de organización más amplio, se puede también evocar la rotación durante veinticuatro horas de los diferentes regímenes de ocupación sonora de un espacio público.

Para el autor de *El Paisaje Sonoro*,⁹ Schafer (1979), la composición de un paisaje sonoro funciona con el mismo principio de relación entre figura y fondo que en el paisaje visual. Esto es cierto para los paisajes sonoros "Hi-fi"¹⁰ que a veces existen en la naturaleza rural o urbana, o que son mediatizados y escuchados como producción estética (artes audio-visuales). **En lo cotidiano, el entorno sonoro es, por lo general, metabólico: la relación entre fondo y figura es mucho menos estable, las conmutaciones suelen verificarse frecuentemente y lo que me**

8. Cf. nuestro artículo "Sur quelques phonographies au pays de la Défense", *ESPRIT*, 2/83, M. 1667, *Chronique de l'Immaginaire* V, París, 02-1983, pp. 143-147.

9. Edición francesa (1979).

10. Sobre la oposición entre paisaje sonoro *hi-fi* y paisaje sonoro *lo-fi*.

parecía figura entra más tarde en el fondo de donde emergen entonces otras figuras.

Pero aquí vamos a referirnos a la puesta en duda de la pertinencia de la relación figura-fondo para analizar un paisaje sonoro. ¿Por qué las formas sonoras emergentes son menos estables que las formas táctiles o visuales? ¿Por qué en el clima sonoro estable y permeable de una calle invadida por las oleadas de la circulación, hay también importantes cambios de tono? Basta que tal sonido emerja por un mecanismo de selección perceptiva y de simbolización y he aquí que la calle cambia de tono. Es la célebre y obsoleta hora del lechero en Gran Bretaña; será la salida de los colegios o incluso el cierre de una fuente pública.

Actualmente tratamos de situar la duración y lo acontecible como categorías fundamentales de la percepción del paisaje sonoro. Nos referimos aquí a una cuestión fundamental y de un planteamiento bastante delicado para nuestra cultura. **Las formas sonoras percibidas son en primer lugar tiempo. ¿Cuál es la esencia del sonido, sino la de ser tiempo cualificado? Pero, ¿qué es pensar primero según el tiempo?, ¿qué es concebir un espacio comenzando por el tiempo?**

Redistribución de los componentes del lugar. El sonido afecta finalmente al lugar al que domina por dos operaciones generales muy eficaces: llenar y separar. Esta redistribución del estado de las cosas vistas encuentra por supuesto sorprendentes ilustraciones cuando las molestias sonoras –ruido de transportes, ruidos industriales, ruidos de ocio también– vienen a turbar y a impedir el uso o placer que yo esperaba de un lugar. Pero otras situaciones merecen un examen en profundidad: así, la mera presencia de un fondo sonoro o de una señal produce una inversión de las connotaciones simbólicas utilizadas. En Grenoble, el parque Mistral, a pesar de sus verdes extensiones es evaluado por los vecinos cercanos como un lugar típicamente urbano y poco agradable, ya que en ninguna de las zonas que pueden ser recorridas, el ruido del tráfico automovilístico realmente desaparece. Por el contrario, la zona de pequeños inmuebles y bloques, eminentemente urbana, que se extiende al sur de la franja de este parque es considerada "rural" dado que se escuchan allí gallinas, perros y ruidos de actividades artesanales.

Redistribuciones tan sorprendentes encuentran su apogeo en el efecto de ubicuidad según el cual no se sabe de dónde viene el sonido. El origen local es suprimido. Por la misma razón, la identidad de la emisión o del emisor se difumina. El por todas partes-por ninguna parte sonoro puede asegurar normalización y banalización para la identificación formal de los lugares físicamente diferentes. Los anuncios vocales que, reforzados por un dispositivo electroacústico difuso, invaden los aeropuertos, contribuyen también a desterritorializar el

281

La misma función de indistinción esta asegurada por las "músicas de fondo" utilitarias difundidas en los ámbitos comerciales. Pero, de manera todavía más arquetípica, la ubicuidad sonora ha sido desde siempre un instrumento de poder. La voz o los ruidos de la autoridad no son nunca tan imponentes como cuando parecen no venir del propio lugar. Vehículo de la presencia universal de la instancia política o religiosa, el sonido puede entonces transformar radicalmente la organización, las funciones y los usos del espacio.¹¹

SEGUNDA FIGURA: LA LOCALIZACIÓN POR INFORMACIÓN SONORA

La segunda figura –que se refiere a las relaciones del sonido con el lugar– es en primer lugar, la negación más total del dispositivo de ubicuidad. Ello presupone la facultad de distinguir los sonidos y la identificación de la fuente sonora y de la naturaleza del sonido escuchado.

La *facultad de distinguir* es la primera condición para percibir la identidad localizada. Los habitantes que viven en los tejidos urbanos invadidos por una intensa "bruma sonora" ¹² consideran más soportables los barrios en los que la intensidad es la misma, pero en los que los sonidos pueden distinguirse uno a uno. Dependiendo de la morfología arquitectónica y de la disposición temporal de los diferentes tipos de fuentes existentes en el mismo lugar, una permeabilidad sonora mínima condiciona la comunicación social transportada por la palabra o los ruidos ordinarios. Sin ella, ningún indicio sonoro de la existencia del otro es perceptible.

Cumpliendo esta condición, el lugar resultará a menudo un *amplificador* de los sonidos de la vida microsocial. El lugar suena entonces de manera tan singular que sólo los habituados a él reconocen las mil señales particulares –la llamada de un gato siempre a la misma hora, el juego ritual de granujillas que llaman al timbre en un porche, los pasos de los vecinos en la escalera– y sus mil matices instrumentados por los caracteres propios del espacio construido, ya que los habitantes de un lugar, a pesar de su ignorancia acústica, tienen una percepción¹³ extremadamente precisa de los tiempos de reverberación inducidos por las propiedades técnicas del espacio construido.

11. Se encuentra este uso conativo de los sonidos en rituales sagrados de todos los países del mundo. Cf. la función del rombo descrita por C. Lévi-Strauss y M. Griaule. En su proyecto de ciudad modelo, Athanase Kircher (1650) ha utilizado también la ubicuidad sonora para "vigilar y castigar" a instancias de Bentham.

12. Según expresión de P. Bar (CETUR: Bruits et formes urbaines).

13. Más bien deberíamos decir una sensación, ya que tales índices no aparecen en las entrevistas, más que indirectamente, por un adjetivo o por una manera de localizar los sonidos con la mera escucha acusmática de las grabaciones.

Este mecanismo de *identificación de un lugar y de sus ocupantes por el sonido* es fácilmente localizable a partir de una técnica que nosotros hemos puesto a punto: *la encuesta por escucha reactivada*. Situados fuera de contexto y lugar, los sujetos interrogados saben reconocer con mucha precisión el lugar, la hora, las características destacables del momento. Tal habitante escucha en la cinta sonora que se le hace escuchar un paso que tropieza en un minúsculo escalón. Sin ver nada, un albañil escucha una obra de la construcción que no marcha bien, que será peligrosa; él conoce la edad y la experiencia de los trabajadores. ¿Qué organización perceptiva entra entonces en juego? Los modos instrumentales de este reconocimiento muy utilizado durante la jornada de un habitante de las ciudades han sido descritos con variantes, por numerosos autores: Schafer (1973), Augoyard (1978), Amphoux (1981). Se trata de los *marcadores* espaciales y temporales.

MARCADO SONORO: EL SONIDO HACE EL LUGAR

Los límites sonoros son probablemente los más difíciles de definir. No se parecen a una línea de demarcación, no establecen necesariamente contigüidades exclusivas —diversas colonias de pájaros de especies diferentes pueden compenetrarse en un mismo árbol sin perder su identidad—. También podrá uno preguntarse cuál es la naturaleza misteriosa de un límite tan frágil en apariencia. La psicología sonora puede así suponer que la modalidad sonora de la individualidad es su talón de Aquiles, la brecha en la que se precipitará a la primera ocasión una indistinción, una confusión patológica entre el yo y el otro. Sin duda, las memorables voces de la paranoia¹⁴ estudiadas por la psicopatología remiten a esta vulnerabilidad que todo el mundo ha podido experimentar, bajo una forma benigna, en las relaciones vecinales, por ejemplo. Fisiológicamente, desde el nacimiento a la muerte, yo escucho¹⁵ constantemente el mundo. Pero, al mismo tiempo yo imprimo el espacio y el tiempo que me son propios con mis marcas sonoras. Si el otro puede penetrar fónicamente en mi intimidad fácilmente, es decir en mi propio cuerpo —ya sea por esos gritos o por esos ruidos que me traspasan—, en contrapartida yo estoy dotado de un poder sonoro potencialmente equivalente.

Diversas encuestas recientes han permitido mostrar que estos caracteres del marcado sonoro existen también en las relaciones sociales humanas y que ellas

14. Se puede recurrir al texto fundador de Freud. "Le cas du Président Schreber", en *Cinq Psychanalyses*.

15. La escucha mínima e irreprimible corresponde en efecto al *oir*, el primer género de las cuatro escuchas excelentemente definidas por Pierre Schaeffer. Cf. *supra*.

pueden poner en duda la organización visible de los espacios que nosotros practicamos cada día.¹⁶ Que el primer grupo de noctámbulos pueda hacer irrupción *de auditu* en mi habitación, muestra claramente la contingencia de las rupturas establecidas entre lo privado y lo público. En estos "trastornos" sonoros de vecindario que preocupan cada vez más a nuestros contemporáneos, el carácter inadmisible o insoportable tiene mucho del sentimiento muy común del escándalo, de la percepción repentina de la infracción de una norma. A pesar de todas las promesas de protección que aseguran, ¿cómo pueden, las separaciones visuales y táctiles que estructuran y ordenan nuestro espacio urbano, ser tan fácilmente burladas por el ruido del otro?

Entonces ¿la dificultad de pensar un límite sonoro, no llevaría a un malentendido?, ¿a una concepción errónea, estática, sustancialista de la territorialidad que perdura en las representaciones colectivas actuales, pero que ningún etólogo mantiene ya, hoy? En el dominio de la vida animal, en efecto, la etología no ha encontrado incompatibilidad entre la fluidez, la variación permanente, la no linealidad que caracteriza las señales sonoras naturales (*in situ*) y la definición de un territorio individual. Con el concepto de gradiente que sustituye ventajosamente al de límite, prevalece una concepción dinámica. La idea de una entidad territorial preexistente es un antropomorfismo. Es el comportamiento territorial con sus expresiones sensibles lo que determina el área de actividad o reposo así como las relaciones entre individuos y grupos.¹⁷ Tal como lo formulan, a su manera, Deleuze y Guattari: *es la marca la que hace el territorio*.¹⁸ Como los que se incorporan a otras sensorialidades, los marcadores sonoros hacen el lugar calificándolo. Al mismo tiempo, le confieren una serie de signos de la presencia actual o diferida de la individualidad o de la colectividad humana. Esta es sin duda una pista interesante para avanzar en este nuevo saber que se llama ecología humana.

16. J. F. Augoyard. *La production de l' environnement sonore. I. Analyse des conditions sociologiques et sémantiques de la production des phénomènes sonores par les habitants et usagers de l' environnement urbain*. Grenoble: ESU/CRESSON, 1985 185 p. + cassette (10') (coll. AMPHOUX, P. CHELKOFF, G.) J. P. Thibaud y J. P. Odion. *Culture sonore en chantier*. Grenoble: CRESSON/EUTERPES, 1987.

D. Aubrée. *Multi-exposition, intégration résidentielle et représentations de l' environnement sonore*. Grenoble: CSTB, 1986.

17. Se encontrará en forma más desarrollada la investigación de una prolongación de la etología animal hacia una etología humana del espacio sonoro en *Séminaire "Environnement sonore et Société" Synthèse résumée*. (Séminaire PIREN-CNRS/ Ministère de l' Environnement). Grenoble: ESU/CRESSON-EUTERPES, 1987, 110 p. (bajo la dirección de J.F. Augoyard), capítulo VII. "De l'ethologie sonore à l'espace sonore".

18. En *Mille Plateaux*. París: Ed. de Minuit, 1980 (11- De la ritournelle).

TERCERA FIGURA: LA EVOCACIÓN DEL LUGAR POR EL SONIDO

Primer grado: la representación sonora. Esta vez el lugar escuchado está ausente. Como en la situación paradigmática de la sala oscura, el lugar en el que me encuentro no es el que ocupa mi atención. Escuchar una sirena desde el otro extremo de la ciudad, oír el mensaje dejado por alguien en el contestador, escuchar los grillos, el sueño de un conejo en su madriguera o "las" "sinfonías de piedras cayendo" de Knud Victor en mi equipo de sonido de alta fidelidad, son situaciones que Murray Schafer llama "esquizofónicas", escenas sonoras autónomas, de representación sensorial que escapan a la construcción realista de una percepción contextualizada. Esta descontextualización del *hic et nunc* de mi percepción en beneficio de un espacio-tiempo evocado obedece a un principio de economía. La buena evocación se contenta con poco para representar el lugar; el mínimo esfuerzo con un máximo efecto, hacerlo suficientemente falso para que sea verosímil:¹⁹ estos principios cuidadosamente respetados por los técnicos de sonido de radio y cine presiden generalmente la estética de la representación sonora. Ya sean clichés, emblemas, paradigmas con pretensión universal, o índices muy locales, indicadores (*jingles* y *sonars*) establecidos y reservados a los iniciados,²⁰ las representaciones sonoras tienen su fuerza evocadora en el buen uso de la función de simbolización: seleccionar, recoger lo que se quiere expresar y configurarlo con elocuencia.

Segundo grado: la anamnesis. El proceso de simbolización sonora puede ilustrarse con una situación destacable: la anamnesis. El reconocimiento consiste en reencontrarse con unas vivencias ya escuchadas ya sea con precisión o confusamente. Atravesando bruscamente mi presente un sonido viene a evocar a alguien, algo o un ambiente. A falta de poder citar los ejemplos comunes a cada uno de nosotros, ya que este tipo de experiencia es eminentemente singular, mencionemos la existencia de magdalenas sonoras en las anamnesis proustianas: en particular "la pequeña frase de la sonata de Vinteuil" que algunos exégetas creen que corresponde al tema de la segunda sonata para violín de Reynaldo Hahn. El principio dinámico aparece claramente y el sonido tiene el poder de dar el tono a toda la vivencia de un momento, de colorear el lugar de manera indeleble. La movilización afectiva es además más fuerte por ser paraconsciente. Un solo efecto de timbre es suficiente para hacer venir la cara de un ser querido cuya voz me envolvía sin que yo me diese cuenta, y con la cara viene también todo el ambiente.

19. Es el mismo tema de la teoría del simulacro propuesta por Platón en *El Sofista*.

20. Cf. los trabajos de M.F. Kouloumdjian sobre las onomatopeyas en los adolescentes. Lyon: IRPEACS/CNRS.

Estas asociaciones son muy utilizadas en las bandas sonoras de cine. Un estilo determinado de cine puede incluso jugar sobre la evocación autorreferencial: los títulos de crédito de ciertos *westerns* recientes citan su propio género, universales sonoros sobre tres notas de trompeta o de armónica.

Tercer grado: la fonomnesia. De la evocación a la provocación. Con lo que nosotros llamamos la fonomnesia —es decir, el poder de escuchar un sonido que no oigo en absoluto,²¹ que está físicamente ausente—, nos referimos al estado más autónomo. Es la memoria del sonido por sí mismo. El sonido no evoca entonces un lugar describable por otros sentidos, sino que es el espacio y el lugar en sí mismo. Dicha experiencia no es muy frecuente, salvo en las prácticas especializadas (musicales, foniátricas, acústicas); para el no experto, está en la frontera del sueño o del delirio. Es el paradigma de la voz-mundo, ni dentro ni fuera, remitiendo a la indistinción del espacio arcaico, es decir intrauterino. Si se creen ciertas hipótesis psicogenéticas tentadoras —aunque difíciles de demostrar—²² el sonido sería *in utero* la primera información "sentida" que no es el propio cuerpo. ¿El poder emocional de los sonidos sobre el individuo y el grupo se debe a esta primacía? En cualquier caso, esta forma extrema de evocación sonora moviliza el imaginario de forma particularmente fuerte. Sin embargo, no corresponde a un proceso de evocación, *stricto sensu*, sino más bien al de provocación. No se trata de asociar un sonido presente a realidades ausentes, sino de crear realidades posibles por medio de un sonido imaginado. Se trata de la cuarta figura de la relación entre sonido y lugar.

CUARTA FIGURA: LA FONURGIA

Los sonidos percibidos no sólo suponen una organización perceptiva, sino que además participan en la organización del mundo. Para designar esta función activa y creadora del sonido, adopto una palabra elocuente del monje polígrafo del siglo XVII, Athanasius Kircher, autor, entre otras obras, de dos trabajos sobre la armonía universal y el poder organizador de los sonidos, *Musurgia Universalis* y *Phonurgia Nova*. La *fonurgia* no es sólo el acto de producir el sonido, sino también el acto de producir algo a partir del sonido: es la función creadora del sonido.

Producción mítica del mundo. La demiurgia sonora es una forma arquetípica anclada desde siempre en el imaginario colectivo de la humanidad. El sonido sería

21. Sobre la distinción entre oír, escuchar, entender, comprender, cf. P. Schaeffer. *Traité des objets musicaux*. París: Seuil, 1966.

22. Cf. en particular Alfred Tomatis en *L'oreille et la vie*. Laffond, 1977.

la materia primera y al mismo tiempo la forma perceptible de la creación del mundo. En la ciencia contemporánea incluso, la denominación "Big Bang" es sonora. En numerosas cosmogonías mitológicas, la instancia sonora está presente junto al proceso de creación: ya sea en el primer instante, en el que se produce el caos original, la confusión, ya sea en el momento de organizar la materia primera; se trata entonces de la ordenación sonora, la composición, la armonía en el sentido pitagórico. En la génesis bíblica, el *tohu waw bohu* encarna el caos original, después surge el proceso demiúrgico de denominación vocal por el cual los seres se distinguen de la materia primera. Se compara con la cosmogonía descrita en la epopeya de Guilgamesh. En el otro extremo del mundo, Victor Segalen describe una cosmogonía maorí²³ comparable: "Erase una vez. Su nombre TAAROA... El dios le ve y grita a los cuatro rincones del mundo...".

Encontramos esta oposición entre caos y armonía que no tiene existencia absoluta, de contrariedad violenta en nuestro imaginario y en nuestros mitos. Sin embargo, del choque de este reencuentro, nace el mundo. Se trata también de esta confrontación que generalmente instrumenta un cierto número de configuraciones espacio-temporales y de relaciones sociales.

MARCADORES SONOROS DEL ESPACIO, DEL TIEMPO Y DE LA COMUNICACIÓN

Hemos evocado antes la cuestión de los límites sonoros y del uso cotidiano de las marcas sonoras. Pero, desde el punto de vista fonúrgico, habría que decir que el hombre en sociedad fabrica sin parar marcas sonoras.

Este trabajo de marcado sonoro de un lugar, inagotable y siempre recomendado, a merced de las actividades humanas, es inconmensurable pero nuestros hábitos culturales conducen a la falta de atención hacia esta semiótica sonora trivial que comprende tanto el silbido que conjura la amenaza de un lugar temido, las vociferaciones llenas de vida de los adolescentes que salpican los lugares públicos, el clamor de los hinchas en los encuentros deportivos, la impronta sonora casi universal de los motores que el hombre hace girar.

¿Cuáles son las categorías de instrumentos audibles a partir de las cuáles las colectividades humanas definen el lugar con el sonido?

En sus trabajos de inventario del paisaje sonoro mundial, Schafer distingue según el área de influencia diversos tipos de marcas sonoras: la señal muy localizada (ladrido de tal perro, sonido de tal pequeña máquina vecina), la

23. Cf. *Les immémoriaux*.

impronta sonora característica de un paisaje regional o nacional (silbato del tren, sirenas, animales característicos).

Esta primera clasificación debía completarse con otros elementos. En 1978 aportamos los clichés sonoros, las miniaturas sonoras (escena sonora repetitiva como la del anciano que llama a su gato en el patio para darle de comer), los emblemas sonoros (fuerte implicación del componente simbólico; por ejemplo: la asombrosa connotación rural que tiene para un habitante de los bulevares ruidosos el cacareo de un pollo escuchado en el barrio).²⁴ Además, cómo no reconocer un tipo de marcador que es por esencia sonoro, es decir las marcas temporales: relojes sonoros, mediciones, puntuaciones de diverso tipo que los medios de comunicación utilizan tan hábilmente (los *jingles* y *sonals*) Este añadido tan necesario fue retomado ampliamente por P. Amphoux en la categoría de los dadores de tiempo.²⁵

Existen además tres tipos de marcadores modales de la comunicación interpersonal.

La señal sonora inaugura. Se trata de las señales en las cuales piensa habitualmente nuestra cultura: gestionar un cambio de estado; se anuncia una nueva sincronización; aviso sonoro del inicio de un espectáculo, rituales individuales para encontrar la palabra, colectivos en una manifestación deportiva; utilización de un medio de comunicación sonoro para favorecer la seducción; el silencio previo a una importante declaración.

El sonido entretiene. En él se suele pensar menos: nuestra obsesión del contenido de los mensajes en las operaciones de comunicación nos hace olvidar la importancia capital de lo fático, del contacto, en este caso, sonoro. La parte más importante cuantitativamente de la palabra concierne a esta función. ¿Cuál es entonces la aptitud acústica de la morfología de los lugares para administrar un mínimo de modos sonoros? La moda actual es ir a la caza del ruido. El ruido de un frigorífico mismo o de una ventilación resulta excesivo y la consecuencia perversa es el deseo de reducir a cero el tiempo de reverberación; se da una serie de malestares inexplicables entre los empleados de tal banco que ha alfombrado demasiado sus oficinas. El individuo no tiene entonces ni entorno ni retorno sonoro.


El sonido interrumpe. El camión que interrumpe la conversación. El aviso de una red de altavoces que anuncia el incidente de funcionamiento. Mito del sonido que mata, y otras trompetas del Apocalipsis. Es la desincronización, la pérdida

24. *Les pratiques d'habiter à travers les phénomènes sonores.* Grenoble: CRESSON, 1978.

25. *Les donneurs de temps.* Albeuve (CH): Castella, 1982.

de orden y de inteligibilidad tan buscadas en la perspectiva funcionalista. El *parásito* sonoro ocupa entonces un lugar del que hemos señalado su importancia capital. Función positiva del ruido de enmascaramiento. Permite interrumpir la comunicación, seleccionar los destinatarios, redistribuir de otro modo las funciones y papeles. Redistribuir las sincronizaciones entre lo colectivo y lo individual. Se comprende entonces que un mínimo de ruido es tan necesario para la existencia individual como para la vida social.

UN MARCADOR COMPLEJO: EL EFECTO SONORO

La noción de *efecto sonoro* que hemos propuesto hace una decena de años es una manera operativa de entrar en la actividad fonológica humana, ya se adopte a escala individual o colectiva. Se conocen bastante bien los efectos sonoros definidos anteriormente por la física como el efecto de reverberación, el efecto de filtrado, el efecto de enmascaramiento. Se conocen menos los efectos de propagación como el efecto de corte, el efecto de ubicuidad. Prácticamente ignorados son las otras tres clases de efectos que hemos establecido: efectos de organización perceptiva (metábola), los efectos psicomotores (fonotropismos, efecto de almena), los efectos semánticos (imitación, *sharawadji*). 

Paradigma de entendimiento de los fenómenos sonoros estudiados, el efecto sonoro es una herramienta sonora interdisciplinar de análisis y de producción. Cuando es medible es la relación de la variación de intensidad en función de la duración del fenómeno o incluso el tiempo de reverberación. Es casi siempre ²⁶ reconocible en el entorno construido, pues los caracteres morfológicos del espacio en el que se propaga son componentes esenciales de su estructura audible. Su perceptibilidad, invita a investigaciones más amplias en fisiología y en psicología de la percepción. Al ser elemento estructurante de la percepción de los territorios, invita a abordar con un nuevo enfoque la cuestión de las formas de sociabilidad. Finalmente, se trata de un instrumento universal de la composición musical, que recurre, ya sea a las nuevas orientaciones en el análisis comparado, ya sea a un planteamiento estético estrictamente musical dentro de una más amplia estética de la experiencia sonora en general.²⁷

26. Salvo los efectos de audición "interna".

27. El Centro interdisciplinar EUTERPES está vías de editar un *Répertoire général des effets sonores en milieu urbain*.

BIBLIOGRAFÍA

- AMPHOUZ, Pascal (1982) *Les donneurs de temps*. Albeuve, Castella.
- ANZIEU, Didier (1976) "L'enveloppe sonore du soi", *"Narcisses"*, *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, núm. 13, pp. 161-179.
- AUBRÉE, Dominique (1986) *Multi-exposition, intégration résidentielle et représentations de l'environnement sonore*. Grenoble: Centre Scientifique de la Technique du Bâtiment.
- AUGOYARD, Jean François (1978) *Les pratiques d'habiter à travers les phénomènes sonores*. Grenoble: CRESSON.
- (1979) *Pas à pas. Essai sur les cheminements quotidiens en milieu urbain*. Paris: le Seuil.
- (1983) "Sur quelques phonographies au pays de la Défense", *Esprit*, núm. 2, pp. 143-147.
- (1985) *La production de l'environnement sonore. Analyse des conditions sociologiques et sémantiques de la production des phénomènes sonores par les habitants et usagers de l'environnement urbain*. Grenoble: ESU/CRESSON.
- (ed.) (1987) "De l'ethologie sonore à l'espace sonore", en *Environnement sonore et Société*. Grenoble: ESU/CRESSON/Euterpes.
- (1987) *Séminaire "Environnement Sonore et société". Synthèse resumée*. París: CNRS, Ministère de l'Environnement.
- (1989) *Passo passo*. Roma: Ed. del Lavoro.
- BALAY, Olivier y Grégoire CHELKOFF (1987) *Conception et usage de l'habitat: proxémies sonores comparées*. Grenoble: CRESSON.
- BAR, Pascal (1981) *Bruits et formes urbaines*. París: Centre d'Etudes des transports urbains.
- BARKER, Roger G. (1963) *The Stream of Behavior*. Nueva York: Apple Century Kraft.
- BENTHAM, Jeremy (1791) *Le Panoptique*. París: Imprimerie Nationale.
- DELEUZE, Gilles y Felix QUATTARI (1980) "De la ritournelle", en *Mille Plateaux*. París: Editions de Minuit.
- FOUCAULT, Michel (1975) *Surveiller et Punir*. París: Gallimard.
- FREUD, Sigmund (1966) "Le cas du Président Schreber", en *Cinq psychanalyses* (cap. II). París: Presses Universitaires de France.

- GRIAULE, Marcel (1966) *Dieu d'Eau*. París: Fayard.
- IVES, Charles (EUA 1874-1954) *A Symphony: New England Holidays* (1902). CD CBS MK42381, Chicago Symphony Orchestra, con Michael Tilson Thomas (1986).
- KIRCHER, Athanasius (1650) *Musurgia Universalis*. Dreherr. (París: Bibliothèque Nationale).
- (1679) *Phonurgia Nova Campidonae per Rudolfum*. Dreherr. (París: Bibliothèque Nationale).
- KOULOUMDJIAN, Marie-France (1984) *Enquête sur les lycéens dans les transports en commun*. Lyon: Université de Lyon II (IRPEACS/CNRS).
- LECOURT, Edith (1986) *Les limites sonores du soi*. *Bulletin de Psychologie*, vol. 36, núm. 360, pp. 577-582.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1955) *Tristes Tropiques*. París: Plon.
- MOLES, Abraham (1979) "Phonographie et paysage sonore", en *Journées d'Etudes du Festival International de la Haute Fidélité*. París: Editions Fréquences.
- MOLES, Abraham (1980) "Phonographie du paysage sonore", en Bernard Delage (ed.). *Paysage sonore urbain*. París: Plan-Construction.
- PERIANEZ, Manuel (1982) *Testologie du paysage sonore interne*. París: Centre Scientifique et Technique du Bâtiment.
- SCHAEFFER, Pierre (1966) *Traité des Objets musicaux*. París: Seuil.
- SCHAFER, Murray (1975) *The Tuning of the World*. Nueva York: A. Knopf, Inc.
- (1979) *Paysage sonore*. París: J.C. Lattès.
- SEGALEN, Victor (orig. 1910, 1968) *Les Immémoriaux*. París: Plon.
- PLATÓN (1959) *Le Sophiste*, en *Oeuvres Complètes*. París: Gallimard, La Pléiade.
- THIBAUD, Jean-Paul y Jean-Pierre ODION (1987) *Culture sonore en chantier*. París: Ed. Plan-Construction, Ministère de l'Equipement.
- TOMATIS, Alfred (1977) *L'oreille et la vie*. París: Editions Robert Laffont.

curriculum
2006

190